

DIS-MOI QUI TE RACONTE LA GUERRE D'ALGÉRIE
Notes de lecture sur deux récits récents (Maïssa Bey et Jérôme Ferrari)

FLÁVIA NASCIMENTO FALLEIROS

UNESP (Brésil)

flavianafalleiros@gmail.com

Résumé : Cet article propose quelques pistes de réflexion sur deux récits récents dans lesquels la mémoire de la guerre d'Algérie est mise en scène : *Où j'ai laissé mon âme*, de l'auteur français Jérôme Ferrari (2010) et *Entendez-vous dans les montagnes...*, de l'Algérienne Maïssa Bey (2002). Il s'interroge sur la possibilité de transmission de l'expérience par le récit, en soulevant le problème du point de vue adopté par celui qui raconte, selon son appartenance identitaire.

Mots-clés : récit – expérience - mémoire de la guerre d'Algérie.

Abstract :

This article proposes some reflections on two recent narratives in which the memory of the war of liberation in Algeria is staged: *Où j'ai laissé mon âme*, by the French author Jérôme Ferrari (2010) and *Entendez-vous dans les montagnes...*, by the Algerian author Maïssa Bey (2002). He wondered about the possibility of transmission of experience through narrative, raising the issue from the point of view adopted by the storyteller, variable according to his identity.

Keywords : story – experience - memory of the war in Algeria.

Premiers repères

Voici quelques réflexions qui ne sont, en fait, que des pistes de travail pour une comparaison entre deux récits de langue française, deux récits fort différents qui ont néanmoins en commun la représentation – ou la remémoration – de la guerre d'indépendance d'Algérie (1954-1962). Il s'agit de deux textes publiés récemment : *Entendez-vous dans les montagnes...* (Paris, Aube, 2002)¹, de l'Algérienne Maïssa Bey (né en 1950), et *Où j'ai laissé mon âme* (Paris, Actes Sud, 2010), du Français Jérôme Ferrari (né en 1968). Entre ces deux récits, il y a une différence qui, même si elle est évidente, doit être rappelée dès le départ : le conflit entre l'Algérie et la France est vu, dans le premier texte par le regard d'un auteur algérien,² alors que, dans le deuxième, il est perçu par le regard d'un écrivain français.

Certes, Jérôme Ferrari est corse, mais il n'en est pas moins « Français ». En tant qu'auteur du roman considéré ici, son point de vue y est celui d'un auteur qui parle de la guerre d'Algérie en tant que Français, et cette précision est importante pour notre propos. Nous pourrions presque dire que, d'une certaine façon, ces deux récits ne parlent pas de la même guerre. Les dispositifs d'énonciation utilisés par les deux auteurs renforcent cette saisissante impression de lecture : par exemple, le récit de Maïssa Bey, sur un ton intimiste obtenu de façon surprenante par une narration à la 3^e personne (« Elle »), met en scène une femme qui a plusieurs points en commun avec l'auteur réel, alors que celui de Ferrari raconte la mémoire de la guerre du point de vue de personnages – y compris le narrateur – ex-combattants de la guerre, en utilisant pour ce faire une structure narrative fort complexe en deux plans, qui semble viser à l'omniscience ; le récit de Bey entreprend la remémoration du passé à partir du présent (le présent de l'indicatif est le temps verbal le plus utilisé dans le texte), alors que celui de Ferrari s'y prend tout autrement, par un retour en arrière fait par un personnage qui, en partant du présent, se situe ensuite au temps de la guerre, en utilisant pour cela la technique du *flash-back*. En choisissant ces textes qui d'une certaine façon s'opposent et, à la fois, se retrouvent autour d'un même thème, notre objectif est de soulever

¹ Nous citerons une édition de 2010 (v. les références bibliographiques à la fin de l'article).

² Il s'agit en plus d'une femme, ce qui pose aussi un problème de genre (*gender*), dont nous ne nous occuperons pas ici.

quelques questions sur les relations entre *expérience* et *récit* (nous reviendrons au sens attribué, dans le cadre de ces notes, au mot d'*expérience*), ainsi que sur les difficultés de la remémoration de la guerre d'Algérie en particulier, dont le sens paraît fortement varier selon le point de vue de celui qui raconte, en fonction de ses appartenances identitaires.³

Expérience et récit

À partir de la moitié du XX^{ème} siècle, les relations entre *expérience* et *récit* commencent à s'exprimer d'une façon assez vigoureuse dans des textes littéraires d'écrivains originaires d'anciens empires coloniaux (France, Angleterre, Espagne, Portugal), comme nous le montre toute une littérature créée par des écrivains non-occidentaux qui, cependant, adoptent comme moyen d'expression des langues occidentales – le célèbre « butin de guerre » dont a parlé l'écrivain algérien Kateb Yacine –, une littérature appelée aussi par un certain nombre de chercheurs de littérature postcoloniale⁴ qui est, donc, le résultat d'un contexte historique très précis, celui de la dite « décolonisation ». Il s'agit là d'un immense ensemble – très hétéroclite – de récits écrits et publiés par des écrivains de plusieurs nationalités, originaires de pays de l'Afrique noire ou de l'Afrique du Nord, ou encore des Caraïbes ou d'Asie. Bref, un ensemble de récits ultérieurs aux guerres et aux conflits qui ont mené à l'indépendance des anciennes colonies européennes.

³ L'identité est une notion plurielle et complexe. Comme le rappelle Alex Mucchielli, plusieurs chercheurs travaillant dans différents domaines des sciences humaines sur cette notion ont proposé des listes de « référents identitaires » : en psychosociologie, en ethnologie, en sociologie, en science politique, etc. Retenons ici les référents historiques (les origines, les événements marquants, etc.), culturels (le système culturel, la mentalité, le système cognitif, etc.) et psychosociaux (les attributs de valeur sociale, les images identitaires, les symboles et signes extérieurs, etc.) ; (Mucchielli, 1986: 12-19). Les éléments de définition ci-dessus évoqués nous permettent de considérer que Maïssa Bey et Jérôme Ferrari appartiennent à des aires identitaires diverses, sans que cela suppose pour autant que les individus soient condamnés à être renfermés dans une identité unique.

⁴ Qui correspond, comme le rappelle Jean-Marc Moura, à un énorme corpus : « l'ensemble des littératures d'expression française issues de l'expansion coloniale (donc produites hors d'Europe) », dans lequel les œuvres sont rassemblées dans différents plans : historique, géographique, linguistique et sociolinguistique, sociologique, individuel (Moura, 1999: 45s).

Les thèmes les plus forts de ces récits concernent très souvent les questions identitaires. S'y trouve aussi omniprésent le traumatisme des régimes coloniaux (indissociable du problème identitaire, bien entendu). Enfin, le spectre des guerres qui ont abouti aux indépendances ou, dans certains cas, de celles qui les ont suivies, est aussi très marquant dans certains de ces textes. Le récit de Maïssa Bey appartient à ce groupe de textes. Plus récemment, en particulier à l'approche des commémorations du cinquantième anniversaire de l'indépendance algérienne (2012), nous avons vu une augmentation des publications de textes écrits par des auteurs français, ayant comme thème la guerre d'Algérie et pour vocation plus ou moins avoué le témoignage autour de ce terrible « événement ».

Le texte de Jérôme Ferrari, bien entendu, se range dans ce groupe de récits littéraires qui s'emparent, d'une certaine manière, d'un thème qui peut être considéré comme emblématique de la littérature postcoloniale, dont il renverse le point de vue. Cette affirmation, considérée peut-être polémique par certains – car il est vrai qu'il ne serait pas légitime d'interdire à des auteurs européens aucun thème – est néanmoins corroborée par un constat : le thème de la guerre d'Algérie était encore, il n'y a pas longtemps, un tabou en France, et il le demeure, en ce qui concerne les actions menées par l'armée française sur le sol algérien.

Maïssa Bey et Jérôme Ferrari affrontent, chacun à sa manière, le problème de la transmission de l'expérience et de la mémoire de la guerre d'Algérie par le récit, à partir de la représentation fictionnelle de ce conflit. Cela nous semble positif au sens où ces fictions contribuent à libérer la parole autour d'une période récente de l'histoire commune de la France et de l'Algérie. Leurs textes proposent, de façon très pointue, un certain nombre de problèmes qui peuvent aider à réfléchir sur le sens même du récit – et de la narration – en tant que bien inaliénable de l'expérience humaine elle-même. La confrontation entre ces deux textes, rendue possible parce qu'ils ont en commun un même thème et une même problématique (expérience et mémoire de guerre), peut permettre de dévoiler les enjeux politiques et idéologiques de ces fictions, dont les points de vue, déterminés par l'emplacement à partir duquel a lieu l'acte d'énonciation de leurs narrateurs, est fort divergent.

Nous voilà arrivés au moment d'ouvrir des parenthèses un peu longues pour préciser quel sens nous attribuons au mot d'*expérience*. La première référence qui s'impose à notre esprit est celle de Walter Benjamin. C'est lui qui, dans son célèbre essai « Le Narrateur » (1936), en évoquant la possibilité de la mort du récit, disait que les hommes n'avaient plus d'expérience à partager ; Benjamin voyait, dans le règne de l'information publicitaire, le signal sans équivoque de ce retrait sans retour du récit. Dans un essai précédent (1933), « Expérience et pauvreté », il expliquait que l'idée de la mort du récit et du vide de l'expérience à partager était intimement liée au terrible traumatisme vécu par toute une génération de jeunes gens lors de la Première Guerre Mondiale. Dans les réflexions de Benjamin, la vie (ou la survie) du récit est indissociable, on le voit, du problème de la *transmission* (la communication) de l'expérience. Par conséquent, elle est également indissociable – nous pouvons l'ajouter – de la mémoire. Tout cela est exprimé dans la citation suivante :

Il est certain que les actions de l'expérience ont perdu du terrain pour une génération qui vécut, entre 1914 et 1918, l'une des plus terribles expériences de l'histoire. A cette époque, l'on pouvait déjà remarquer que les combattants étaient revenus silencieux du champ de bataille. Ils étaient plus pauvres en expériences communicables, et non plus riches. (...) Une génération qui était encore allée à l'école dans un tramway tiré par des chevaux s'est retrouvée abandonnée, sans toit, dans un paysage différent de tout ce qu'elle avait connu, à l'exception des nuages, et dans le centre de ce paysage, dans un champ de forces de courants et explosions destructeurs, se trouvait le fragile et minuscule corps humain. (Benjamin, 1987: 114s)⁵

Paul Ricœur, dans son œuvre magistrale *Temps et récit* (publiés en trois tomes, en 1983, 1984 et 1985), parle à un moment donné de ces idées de Walter Benjamin (tome 2). Il affirme qu'il est possible, en effet, que nous vivions la fin d'une époque dans laquelle il n'y a plus de place pour raconter. Citons Ricœur :

⁵ Nous avons traduit l'extrait cité, à partir de l'édition brésilienne.

Peut-être (...) sommes-nous les témoins – et les artisans – d’une certaine mort, celle de l’art de conter, d’où procède celui de raconter sous toutes ses formes. Peut-être le roman est-il en train lui aussi de mourir en tant que narration. Rien en effet ne permet d’exclure que l’expérience cumulative qui, au moins dans l’aire culturelle de l’Occident, a offert un style historique identifiable soit aujourd’hui frappée de mort. (...) Rien donc n’exclut que la métamorphose de l’intrigue rencontre quelque part une borne au-delà de laquelle on ne peut plus reconnaître le principe formel de configuration temporelle qui fait de l’histoire racontée une histoire une et complète. Et pourtant... Et pourtant. Peut-être faut-il, *malgré tout*, faire confiance à la demande de concordance qui structure aujourd’hui encore l’attente des lecteurs et croire que de nouvelles formes narratives, que nous ne savons pas encore nommer, sont déjà en train de naître, qui attesteront que la fonction narrative peut se métamorphoser, mais non pas mourir. Car nous n’avons aucune idée de ce que serait une culture où l’on ne saurait plus ce que signifie *raconter*. (Ricoeur, 1984 : 57s)

Comme nous le voyons, Ricoeur prend le parti d’une survie du récit, sans lequel, dit-il, il semble qu’il ne peut pas y avoir de culture. Il croit par ailleurs « que la recherche de concordance fait partie des présuppositions incontournables du discours et de la communication » (*idem*: 56), et cela, même s’il est possible de refuser le discours cohérent. Il est possible d’évoquer à ce propos combien le récit moderne peut avoir tendance à ce refus, et cela par des moyens fort divers. La « métamorphose de l’intrigue » y peut faire appel à bien des distorsions formelles afin de retirer de « l’histoire conté/raconté sa configuration d’histoire complète » (*ibidem*). Pour le comprendre, il suffit de se rappeler d’un récit comme *Malone meurt*, de Beckett ; ou encore de l’expérimentalisme du Nouveau Roman, dans lequel a lieu une inversion qui vide le récit de son contenu d’*expérience*, ce que Jean Ricardou a exprimé dans une formule lapidaire : « le récit d’une aventure devient l’aventure d’un récit ». C’est de la mise en œuvre de ces différents registres du refus de conter/raconter que résulte la mort du paradigme narratif.

C’est dans le contexte de ces réflexions sur la possibilité – ou non – de la transmission de l’expérience et sur la mort (supposée) du récit que nous souhaitons poser quelques interrogations sur le *sens* des textes de Maïssa Bey et de Jérôme Ferrari. Que veulent dire, que disent en effet ces récits ? Quelle est leur fonction, si fonction il y

a dans ces cas ? Comment y prend forme le trinôme *expérience / récit / mémoire* ? Notre hypothèse est que, contrairement au constat fait par Benjamin dans le cadre des littératures occidentales de la période ultérieure à la guerre de 1914-1918, dans les récits dont il est question ici s'exprime une volonté de partager une certaine expérience, par le biais de la fiction-témoignage, au nom de la mémoire certainement, du moins dans le cas du récit de Maïssa Bey. Les enjeux de la fiction de Jérôme Ferrari nous semblent d'une autre nature (nous y reviendrons).

Pour essayer de le démontrer, il est nécessaire de faire un résumé rapide de « l'intrigue » de chacun de ces deux récits. Il s'agit de récits de fiction ; ce ne sont pas des textes qui s'affirment comme des mémoires ou comme des textes autobiographiques. Ce sont toutefois des textes fortement caractérisés par ce que Paul Ricœur a appelé « l'historicisation de la fiction », quand il a examiné « l'hypothèse selon laquelle le récit de fiction *mime* d'une certaine manière le récit historique » (Ricœur, 1986: 343). Voyons les résumés.

Le texte de Maïssa Bey est une sorte de huis clos parfaitement vraisemblable dans la France de nos jours. Il met en scène, pendant le temps d'un voyage de train (en France), trois personnages : une Algérienne kabyle qui vit en exil (une situation ordinaire pour des milliers d'Algériens et d'Algériennes aujourd'hui), âgée d'environ 55/60 ans ; un vieil homme français qui a à peu près vingt ans de plus qu'elle, et une adolescente française. La narration se fait à la 3^e personne, comme nous pouvons le voir dès les premières lignes du récit :

Elle referme derrière elle la porte du compartiment dans l'espoir de ne pas être dérangée, de faire seule le voyage. Elle ôte son manteau, le plie soigneusement, le pose près d'elle. Elle s'assoit près de la fenêtre. Elle tire de son sac le livre commencé la veille, l'ouvre et se met à lire. Le train est presque vide, il n'y a pas d'affluence sur les quais. Pas de places réservées dans ce compartiment. Elle a vérifié avant d'entrer. Elle se laisse peu à peu absorber par sa lecture, à peine consciente que le train est toujours en gare. (Bey, 2010: 11)

La répétition incessante du pronom « elle », que l'on constate tout au long du récit, crée paradoxalement un effet de récit intimiste ; tout ce qui est raconté est centré sur ce personnage (« Elle »), ainsi, le pronom de la 3^{ème} personne se dédouble en pronom de la 1^{ère} personne, et le lecteur comprend que cette femme (« Elle ») est en fait un « Je » narrateur. Cette narratrice lit pendant le voyage et, à partir de la lecture, lui vient à l'esprit la mémoire douloureuse de l'assassinat de son père, par des soldats français, pendant la guerre de libération d'Algérie. Tout le récit est construit par les dialogues entre les trois personnages, alternés par des monologues intérieurs de la narratrice et par des extraits, en italique, retirés du livre qu'elle lit. Il s'agit du roman *Le Liseur (Der Vorleser)*, de Bernhard Schlink (auteur allemand né en 1944), dont la traduction française a été publiée en 1996 (chez Gallimard), un an après la première édition de l'original.

Ce livre, qui donne la parole aux allemands nés immédiatement après la fin de la deuxième Guerre mondiale, traite aussi de plusieurs problèmes d'éthique, comme ceux de la culpabilité et de la relation entre comprendre et juger. C'est un livre dans le livre, donc. Par un jeu de miroirs et d'images inversées, il pose le problème de la reconnaissance des crimes de guerre commis par l'armée française en Algérie, sujet tabou encore à présent. Peu à peu, dans un *crescendo* très maîtrisé par la narratrice, se dévoile une vérité terrible : ce vieil homme assis devant « Elle » était un ancien appelé de la guerre d'Algérie, où il avait été envoyé en tant que médecin de l'Armée française. Révélation encore plus terrible : il avait participé aux exactions commises en 1957 dans le village kabyle du père torturé et tué de la narratrice : elle était devant l'un des tortionnaires et assassins de son père.

Il faut de rappeler que Maïssa Bey est le nom de plume de Samia Benameur, et que le père de celle-ci a en effet été tué pendant la guerre, dans son village, par des soldats français. Samia Benameur (auteur en chair et en os) partage ainsi avec son personnage (« Elle ») un élément en commun, et ce n'est pas des moindres. Entre les deux se trouve Maïssa Bey : nom adopté par « l'auteur empirique » Samia Benameur, et qui vient jouer un rôle de médiation entre lui et « l'auteur modèle » (Umberto Eco) dans cette fiction conçue à mi-chemin entre le témoignage personnel et le dévoilement de sa

mise en fiction (Eco, 1994). Le récit de Maïssa Bey se présente ainsi comme un récit de fiction, malgré la « coïncidence » terrible entre l’histoire de la narratrice et celle de l’auteur empirique, même s’il contient des « annexes » troublants : des reproductions d’un Certificat de nationalité, d’un Certificat de bonne vie et mœurs et des cartes postales appartenant à Samia Benameur y figurent.

Le troisième personnage, l’adolescente, donne à l’histoire racontée une note d’espoir : Marie – la seule à porter un nom – est une toute jeune fille française issue d’une famille de Pieds noirs. Elle ignore l’histoire de son pays, mais veut la connaître et essaye de la reconstituer d’après les dialogues des deux autres personnages, qui lui sont la plupart du temps incompréhensibles. Ce personnage renvoie ainsi, de façon assez évidente, au problème de la mémoire et de la transmission, entre les générations, par l’enseignement de l’Histoire, de l’expérience des faits passés. Il faut rappeler qu’en France, pendant les décennies qui ont suivi la guerre d’Algérie, celle-ci n’a jamais été évoquée ouvertement ; ce conflit terrible a souvent été nommé par un euphémisme : « les événements d’Algérie ».⁶

Le roman de Jérôme Ferrari raconte la vie de deux officiers français en Algérie, pendant la guerre. Dans un entretien accordé à une chaîne de télévision publique, l’auteur s’est dit influencé, à son écriture, par le documentaire de Patrick Rotmann, *L’Ennemi intime* (2002) ; il y a évoqué également l’importance, pour sa fiction, d’un séjour de quatre ans en Algérie, où il a vécu comme coopérant. Après une introduction d’un peu plus de dix pages, narrée à la 1^{ère} personne par le personnage Horace Andreani sur un ton épistolaire (« Je me souviens de vous, mon capitaine... » ; p. 11), suivent trois chapitres intitulés « 27 mars 1957 : premier jour, Genèse, IV, 10 » ; « 28 mars 1957, deuxième jour ; Mathieu, XXV, 41-43 » ; « 29 mars 1957, troisième jour ; Jean, II, 24-25 ».⁷ L’indication sur le moment où se passe l’action des faits remémorés (car ils sont racontés, en partie, par un narrateur qui les évoque, après les avoir vécus), ne pourrait

⁶ Cette situation a changé un peu depuis quelques années. En cette année 2012, date d’anniversaire des 50 ans de l’indépendance algérienne, le mot de « guerre » a enfin été largement employé par les médias. Il y a quelques années, sous Jospin, l’Assemblée Nationale a reconnu l’existence de la guerre.

⁷ Nous n’aborderons pas, dans le cadre de cet article, la signification des références bibliques exprimées dans les paratextes.

pas être plus claire : ce sont les trois jours les plus violents de la célèbre bataille d'Alger, qui a opposé à la 10^{ème} division des parachutistes de l'armée française les combattants indépendantistes du Front de Libération National (FLN). Il s'agit donc d'une bataille véridique, historique (historicisation de la fiction) et fort emblématique des abus commis par les militaires français durant la guerre d'Algérie.⁸ Tout est raconté en deux plans narratifs, l'un d'eux à la 1^{ère} personne (le récit est alors fait par Horace Andreani), qui s'adresse au personnage central, le capitaine Degorce ; l'autre plan narratif est à la 3^{ème} personne, et il rend les faits des trois jours de 1957, en focalisant toutefois les événements à partir de la perception du capitaine Degorce.

L'alternance des plans narratifs a ainsi comme effet une sorte d'omniscience. Andreani et Degorce sont deux anciens camarades qui se retrouvent à Alger pendant la guerre de libération. Ils avaient affronté ensemble, auparavant, l'horreur des combats en Indochine française⁹. Bien avant tout cela, ils avaient été des résistants, et Degorce avait même été emprisonné à Buchenwald. Le parcours des personnages, en particulier celui de Degorce, dessine clairement une ligne qui va de la Résistance à l'engagement militaire en Indochine et, ensuite, à l'Algérie, pendant la guerre. De résistant, il se métamorphose en victime et, ensuite, en tortionnaire et bourreau d'« Arabes ».¹⁰ Contrairement à ce qui se passe avec Andreani, le capitaine Degorce, catholique fervent, n'accepte pas sa condition de tortionnaire et vit tourmenté par le remords. Ainsi ce roman entend discuter, dans une approche philosophique, les notions du bien et du mal ; il traite également – surtout à travers le personnage Degorce, ce tortionnaire supplicié

⁸ L'armée française est sortie victorieuse de cette bataille, mais une partie de l'opinion publique française métropolitaine a considéré cette victoire militaire comme un échec moral, en raison de la généralisation de l'usage de la torture par les militaires français. Il y a un film italo-algérien sur l'épisode : *La Bataille d'Alger (La Battaglia di Algeri)*, dirigé par Gillo Pontecorvo et tourné en 1966 à la Casbah d'Alger.

⁹ La France a perdu la guerre d'Indochine (1946-1954) lors de la fameuse bataille de Dien-bien-Phu.

¹⁰ Les cas de militaires français qui se sont battus lors de la guerre de 1939-1945, ensuite en Indochine et, enfin, en Algérie, sont nombreux ; il y a eu ainsi des résistants qui ont connu une trajectoire semblable à celle du personnage de Ferrari. L'exemple le plus célèbre est celui du Général Paul Aussaresses (né en 1918), qui a avoué en 2000 avoir torturé les Algériens pendant la guerre de libération, en justifiant ces tortures comme l'accomplissement de son devoir.

par sa propre conscience – d'un double thème central de la religion chrétienne, à savoir la condamnation éternelle et la rédemption.¹¹

La trajectoire du personnage Degorce permet une relativisation, peut-être non voulue, peut-être tout à fait inconsciente de la part de l'auteur, de l'action militaire française en Algérie pendant la guerre. Dans un entretien concédé à France Télévisions, Ferrari affirmait que, dans cette fiction, il avait souhaité traiter « d'un sujet sensible sans être manichéen » (v. les références bibliographiques), ce qui revient en somme à dire : sans assumer, *historiquement* et *politiquement*, un parti pris pour l'un ou l'autre des deux côtés impliqués dans la guerre d'Algérie : les militaires français contre les indépendantistes algériens ; les colonisateurs contre les colonisés ; l'État français responsable de la torture devenue une technique acceptable, contre des combattants en guerre pour leur droit à l'autodétermination en tant que peuple. Cette relativisation s'opère également par le dédoublement de la représentation du soldat appelé en Algérie, tel qu'il nous est montré dans ce récit, où il assume deux faces : d'un côté le personnage d'Andreani, tortionnaire sans foi ni loi, de l'autre celui de Degorce, en proie à des problèmes de conscience et à une souffrance morale intense et sincère provoquée par les actions qu'il accomplit en raison de sa soumission à un ordre supérieur auquel il ne peut pas échapper.

En ce sens, le récit de Jérôme Ferrari semble s'identifier à certains modes de sentir, évaluer, percevoir et croire qui se rapportent, de forme un tant soit peu évidente, au maintien et à la reproduction du pouvoir social (Eagleton, 2003) de la sphère culturelle à laquelle appartient l'auteur : son récit assume la posture idéologique dominante dans la société française, fortement imprégnée par le mythe de la « mission civilisatrice ». Et c'est pour cela qu'il nous semble possible de considérer que son point de vue est celui d'un auteur français, comme nous l'annoncions au début de ces notes. La visée du récit de la guerre d'Algérie proposé par la fiction de Ferrari est donc en opposition totale à celle qui s'exprime dans le récit de Maïssa Bey, dont le témoignage au ton intimiste et en même temps volontairement distancé est forcément chargé d'une

¹¹ Le récit s'ouvre avec une épigraphe extraite du roman russe *La Maître et Marguerite*, dans lequel Mikhaïl Boulgakov raconte l'arrivée, à Moscou, en plein régime communiste, du Diable et ses accompagnateurs.

expérience non-occidentale (cette prise de distance prend forme dans le dédoublement de la narratrice opéré par l'alternance entre les pronoms à la 3^{ème} et à la 1^{ère} personnes et dans le jeu de fiction crée par recours à l'auteur empirique et à l'auteur modèle). Il s'agit, dans le récit de Maïssa Bey, de l'expérience du vécu.

Dis-moi qui te raconte la guerre et je te dirai de quelle guerre il parle

Nous avons rassemblés dans cet écrit quelques notes sur des questions liées à la problématique de l'*expérience* – des questions de contenu – ainsi que quelques observations qui concernent l'expérimentalisme dans le récit contemporain (des questions de forme). Nous finirons ces réflexions en disant que, du point de vue formel, ces deux textes ne font pas exception à la règle : le récit contemporain est protéiforme et peut tout contenir. Ce qui nous intéressait davantage, c'était de tenter de montrer que, côte à côte avec la mort supposée du récit, il existe bel et bien, du moins dans certains contextes contemporains spécifiques de production, de réception et de circulation des textes littéraires, un récit tout à fait vivant, qui peut par ailleurs adhérer complètement aux structures du pouvoir en vigueur ou, bien au contraire, les dénoncer sans pour autant tomber dans le piège démodé d'un art « engagé ».

Nous pourrions presque dire que, d'une certaine façon, ces deux récits ne nous parlent pas tout à fait de la même guerre d'Algérie. Celle-ci, nous le savons, a opposé deux camps bien délimités : les colonisateurs et les colons contre les colonisés. Les récits de la guerre d'Algérie, à considérer les deux cas examinés dans cet article, semblent être porteurs des échos lointains de cette opposition, qu'ils reproduisent, peut-être à l'insu de leurs auteurs. L'un parle de la guerre du colonisateur, l'autre, de celle du colonisé. Mais ensemble, et mis côte à côté, ils rendent visible, ils dévoilent l'histoire d'une lutte qui fut celles des opprimés contre les oppresseurs. Ce fut celle-là la seule guerre d'Algérie.

Bibliographie :

Essais:

- BENJAMIN, Walter (1987). « Experiência e pobreza » [« Expérience et pauvreté »] et « O Narrador » [« Le Narrateur »], *Obras escolhidas*, trad. de l'allemand S. P. Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense (
- EAGLETON, Terry (2003). *Teoria da Literatura: uma introdução*, trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes.
- ECO, Umberto (1994). *Seis passeios pelo bosque da ficção* [titre français : *Six promenades dans les bois de la fiction et d'ailleurs*], trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras.
- MOURA, Jean-Marc (1999). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: PUF, coll. « Quadrige ».
- MUCCHIELLI, Alex (1986). *L'Identité*, Paris: PUF, coll. « Que sais-je ? ».
- RICCEUR, Paul (1984). *Temps et récit : la configuration dans le récit de fiction* (tome 2). Paris: Seuil
- RICCEUR, Paul (1985). *Temps et récit : le temps raconté* (tome 3). Paris: Seuil.

Fictions :

- BEY, Maïssa (2010). *Entendez-vous dans les montagnes....* Paris: L'Aube.
- FERRARI, Jérôme (2010). *Où j'ai laissé mon âme*. Paris: Actes Sud.

Autres sources :

- <http://www.francetv.fr/culturebox/entretien-avec-jerome-ferrari-auteur-de-ou-jai-laisse-mon-ame-45823> (entretien de Jérôme Ferrari à France Télévisions, document consulté en mai 2012).
- <http://www.theatre-video.net/video/Entretien-avec-Maïssa-Bey> (entretien de Maïssa Bey à Théâtre Vidéo-Net, document consulté en avril 2012).